

**Fantasías urbanas:
México D.F. por Rafael Ramírez Heredia (*La jaula de Dios*), Guillermo Fadanelli (*La otra cara de Rock Hudson*) y Roberto Bolaño (“Jim”)**

**Verena Dolle
(Universidad de Justus Liebig de Giessen / Alemania)**

Introducción

La ciudad no es una casa, no es una mujer, no es un desierto habitado por almas solitarias o por estúpidos, no es una prostituta ni un ente político. La ciudad no es un cascarón de concreto custodiado por la policía, no es el sueño de los años cuarenta ni la pesadilla de la actualidad, no es la región oscura de nuestro lamento. (Samperio, *Balada de la ciudad* 1986: 75)

Esta exclusión de interpretaciones metafóricas de la Ciudad de México a la que se refiere el escritor mexicano, cronista de D.F. Guillermo Samperio en este pasaje ya ilustra la discusión vigente sobre la relación entre ciudades reales y la ficción que remite a ellas. Primero: ¿en qué medida se puede describir y abarcar una megalópolis –como la Ciudad de México, por ej., aglomeración en permanente extensión– en su totalidad por medio de la ficción? Segundo: ¿qué papel desempeñan las metaforizaciones y semantizaciones de ciudades elaboradas en la ficción que Samperio parece negar rotundamente? En el desarrollo de mi artículo quisiera retomar estas preguntas evocadas aquí, dedicándome a tres obras literarias de reciente creación, las novelas *La jaula de Dios* de Rafael Ramírez Heredia (1989) y *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli (1997), así como el cuento “Jim” de Roberto Bolaño (2003). En ellas, la ciudad está en primer plano y desempeña un papel de protagonista. Antes de entrar al análisis del corpus más detenidamente, se presenta brevemente la base teórica para interpretar literatura urbana así como un breve esbozo del desarrollo de textos literarios sobre la Ciudad de México en la segunda parte del siglo XX.

1. Textos urbanos, ciudad-texto

Antes de empezar, una breve aclaración: no hablaremos de ciudades reales y su semiótica, no trataremos el referente ciudad, el simbolismo de las megalópolis del mundo, sino sólo las construcciones lingüísticas de la ciudad en textos de ficción. Dichas obras proyectan *siempre* representaciones de la ciudad y poseen por tanto *siempre* un carácter de constructo. Esta afirmación es válida incluso al aplicarse relaciones referenciales que creen en los lectores y

lectoras un 'effet de réel'. Andreas Mahler (1999) ha estudiado detenidamente el proceso de constitución de la ciudad en textos literarios: él distingue entre la ciudad-texto como significado, es decir, en cuanto representación de la ciudad que se constituye en el texto, lo que no debe confundirse con los referentes extralingüísticos, y textos urbanos como significante. En estos últimos

la ciudad constituye un tema dominante (apoyado en recurrencias referenciales o semánticas), es decir, no sólo un segundo plano, un escenario, un lugar de ambientación para otro tema dominante que se trata en ellos, sino una parte constitutiva irreductible del texto. (Mahler 1999: 12, mi trad.)

En este marco, Mahler distingue la extensión con la que los textos literarios diseñan una ciudad, como imagen global o parcial, y la forma en que ésta se caracteriza semánticamente: cerrada y uniforme o abierta y heterogénea¹. Además, destaca una función externa en forma de lo alegórico, lo real y lo imaginario, subjetivo que se pone en primer plano en la construcción de una ciudad-texto. Pese al hecho de que cada ciudad-texto es resultado de una imaginación individual artística, esa clasificación pone de relieve el acento diferente de las ciudades-texto respectivas: Se puede poner de relieve su carácter alegórico (por ej., ciudad que sirve de alegoría para los vicios), su carácter realista (con fuertes y frecuentes señales referenciales y prototípicas que evocan una ciudad existente en su topografía, dominante en el siglo XIX) o su carácter imaginario y constructivista, donde la ciudad-texto se percibe a través de una focalización interna, ensimismada, sumamente subjetiva y fantasmagórica, modelo vigente desde principios del siglo XX².

En lo que respecta a la función general de textos urbanos que esbozan una ciudad-texto, cabe mencionar a Klaus Scherpe, quien señala lo siguiente: La semantización, precisamente en forma de un discurso metafórico, y el uso de los mitos en el discurso literario de las metrópolis, responde, según él, a una reducción de la complejidad, ya que el mundo heterogéneo y diferenciado de la gran ciudad moderna se ve abarcado mediante un discurso simbólico homogeneizante. Scherpe considera las imágenes que designan la complejidad de la metrópolis como símbolos colectivos (según la definición de Jürgen Link) cuyo

servicio funcional consiste en que [...] deben hacer controlable el complejo afectivo que se relaciona con las experiencias inmediatas de la gran ciudad, la mayoría de las veces connotado negativamente (anonimato, nivelación, representación de la metrópolis como cárcel y gueto, fantasmagoría de la ciudad como cuerpo amenazante y engullidor). (Scherpe 2005: 36, mi trad.)

¹ Véase Mahler 1999.

² Véase Mahler 1999.

Esa reducción de complejidad se puede ver, por ejemplo, en metáforas recurrentes para denominar la ciudad como ‘selva’, ‘cuerpo de mujer’ o en referencias casi tópicas a la apocalipsis bíblica.

Sin embargo, en el transcurso del siglo XX se puede observar una heterogeneización de las metáforas, una superposición constante de tropos, después del final de la llamada ‘gran’ metáfora, es decir, de validez universal, lo que en parte se interpreta como respuesta a la descentralización, a la expansión cada vez mayor y a la complejidad de las megalópolis contemporáneas.³

En las consideraciones del antropólogo cultural Marc Augé, el punto de asignación de significado a espacios y lugares al que Scherpe se refiere se encuentra concretizado por otro aspecto: hasta la modernidad, Augé identifica lugares simbólicos y que asumen una función de creación de identidad para el individuo como lugares llamados antropológicos, que hacen referencia a una dimensión histórica profunda, y que lo sitúan en un marco de referencia fijo (Augé 1992). Por el contrario, en la postmodernidad constata el aumento de los llamados no-lugares (*non-lieux*), en los que ya no están dadas precisamente esta dimensión profunda y la relación entre el individuo y su historia, su localización. En la postmodernidad, los lugares pasan a estar no diferenciados, es decir, son indistinguibles; Augé cita como ejemplos los denominados lugares de tránsito de una sociedad nómada, de gran movilidad, como las salas de espera de los aeropuertos y los centros y zonas comerciales idénticos unos a otros, las gasolineras, etc. Por mucho que Augé se refiera a lugares reales, su enfoque también ha resultado fructífero en los estudios literarios. En cuanto a la modelación y semantización literarias de los espacios y lugares, se dirige la mirada al modo en que la literatura trata y matiza esos lugares antropológicos y no-lugares (de tránsito), investigando/desarrollando su posibilidad de crear la identidad del individuo, incluidos los lugares de tránsito.

Otro aspecto importante en la creación de ciudades-textos es el de la relación entre los espacios y lugares involucrados. Resulta pertinente remitir a Michel Foucault quien estudió la interacción de los lugares bajo la óptica de su función respectiva (trabajo, descanso, evasión, en el centro de poder, fuera del poder) y calificó con el término de heterotopía el conjunto de lugares reales vinculados a otros espacios del entorno vital en forma de una oposición (Foucault 2006 [1967]).

³ Véase Scherpe (2005: 38-40) así como Schmidt (1995: 124), quien habla de un proceso de multiplicación y superposición de metáforas que lleva a su disolución en los microrrelatos *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio. No obstante, resulta llamativo que a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 se recurriera a los mitos transmitidos, especialmente al del Apocalipsis (véase Scherpe 2005). El recurso al mito del Apocalipsis se puede observar para la literatura sobre la Ciudad de México con mayor frecuencia después del terremoto de 1985 y en torno al cambio del milenio en 2000 –mencionamos a modo de ejemplo el título llamativo de Carlos Monsiváis, “Apocalipsis a plazos” y la novela *Mantra* de Rodrigo Fresán (2001).

El último aspecto que cabe mencionar es el de la supuesta relación directa entre el crecimiento real de las ciudades desde comienzos del siglo XX, su creciente falta de estructura con tendencia hacia el amorfismo y la reacción por parte de la ficción que ya no se ve capaz de abarcar este referente ni a nivel de la estructura ni al del contenido.⁴

Se trata de un patrón interpretativo que no sólo puede hallarse en los estudios sobre la literatura de las grandes ciudades europeas y estadounidenses, sino que también se encuentra aplicado a los textos urbanos latinoamericanos que evocan megalópolis (como Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, La Ciudad de México) con un crecimiento real extremo en los últimos 50 años. En el caso de México, por ej., varios críticos opinan que la tendencia literaria desde un esbozo totalizador, una visión panorámica completa de D.F. en los años 50 del siglo XX como lo dio Carlos Fuentes en *La región más transparente*, hasta visiones particulares, fragmentarias y el uso de formas más breves en las décadas siguientes⁵ se debe al crecimiento incontrolable, rizomático de la misma ciudad que transgrede cada intento de darla una forma artística. Se puede agregar que la tendencia hacia la división y fragmentación también puede repercutir como retirada a los espacios internos, a lo privado y lo local.⁶

Pero existen serios reparos a esta lectura, que postula una relación casi decimonónica – mimética– entre una forma estética y el referente extra lingüístico. Dieter Ingenschay pone en duda que “las nuevas creaciones literarias se encuentren en una relación directa con la realidad social, con la aparición de las inconmensurables megalópolis conocidas por todos”,

⁴ Valga como opinión ejemplar, Klotz en su estudio fundamental sobre las metrópolis europeas en la ficción del siglo XX: “Posteriormente, desde Belyi [1905] la ciudad se apodera de la novela en la medida en que ya no sólo extrae su carácter sistemático de la experiencia de los sujetos individuales correspondientes, sino que también se escapa de la violenta verificación estética”. (Klotz 1969: 439)

⁵ La literatura de la onda se distancia explícitamente de tales intentos totalizadores al estilo de Fuentes (véase Borsò 2007: 408). No se centra ya en la ciudad global, sino en el barrio burgués y su juventud, su vida y su argot. Con ello expresa la búsqueda de nuevas formas, contenidos y valores propios, una tendencia que no tiene que ver con el desarrollo de la urbe mexicana o la capitulación ante su crecimiento, sino más bien con una contracultura que toma préstamos del movimiento hippie estadounidense (véase Iglar 1999). Tras la masacre de Tlatelolco en octubre de 1968, se registra el crecimiento exponencial de una breve forma periodística, la crónica, sobre temas, hechos y personas de la vida cotidiana, a menudo urbana, que ayuda a presentar una opinión pública crítica a la ciudad, concretamente, por ejemplo, en *La noche de Tlatelolco* de E. Poniatowska. Algunos críticos creen incluso que en México la crónica es el género adecuado a la literatura sobre la metrópoli, que parece quitarle el papel a la novela (véase Badenberg 1995: 94). Desde los años 80 se encuentran numerosas modelizaciones de la ciudad textual México, que expresan su carácter híbrido y descentrado y tematizan cada vez más la violencia urbana. Además, la ciudad continúa abriéndose a nivel literario, es decir, se tematizan más barrios de la ciudad anteriormente no trabajados por la literatura. De manera diferente a lo que sucedía en las obras de la onda, la acción se sitúa ahora en barrios proletarios (p.ej. en las obras de Armando Ramírez). La parcialización como renuncia explícita a un bosquejo totalizador se puede encontrar en el ya citado Guillermo Samperio, uno de los cronistas de mayor renombre del D.F. de los años 80: la ciudad no es “abarcable por un solo escritor”, declara en una entrevista (90). Como consecuencia renuncia a la gran forma de la novela, utiliza por ejemplo microrrelatos de pocas líneas (*Gente de ciudad* 1986), a partir de los cuales también crea un mosaico de la ciudad. En este mosaico evita casi siempre la interpretación y el ir más allá de la superficie (véase Schmidt 1995) e intenta de este modo brindarle una forma literaria “adecuada” a un referente tan cambiante como lo es la Ciudad de México.

⁶ Véase p. ej. Schmidt 1995: 127; también el término *glocalización* considera esta dinámica y fenómeno.

ya que en este proceso se “nivela la diferencia ontológica entre ciudad y creación literaria” (2000: 14). Además, la literatura del siglo XX ofrece suficientes pruebas en contra de ello (pensemos en las construcciones de la ciudad en Borges, Calvino, Robbe-Grillet y Butor, por ej., así como en algunas novelas recientes sobre la Ciudad de México que subvierten esta idea de un desarrollo lineal sencillo desde obras con pretensión totalizadora hacia el fragmento: *Detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *Mantra* de Rodrigo Fresán, que, sin embargo, auto-parodia su pretensión enciclopédica y *La jaula de Dios* de Rafael Ramírez Heredia que trataré en seguida). Me parece que la cuestión de la relación directa entre la estructura del referente ciudad/megalópolis y la carencia de forma de la creación literaria no permite avanzar más allá. Más bien, debería resultar más productivo plantearse la pregunta acerca de la modelación literaria de la función de ciertos lugares en las líneas planteadas por Augé y Foucault.

2.1 La totalidad de la ciudad recordada con nostalgia: *La jaula de Dios*

Mi primer texto ya puede servir de contra-ejemplo contra esa tendencia arriba mencionada y constatada por la crítica, según la cual, una fragmentación y reducción de la mirada a un sector parcial de la megalópolis Ciudad de México se lleva a cabo en los textos urbanos sobre D.F. En su novela publicada en 1989 *La jaula de Dios*, Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) intenta representar la ciudad-texto de México en su totalidad y delinear el desarrollo de los años 40 hasta 1985, año del gran terremoto con el cual termina la novela.

Encontramos numerosos protagonistas de diferentes estratos sociales y con diferentes trabajos (casta baja marginada, burguesía/mundo del arte, política, medios de comunicación), de múltiples edades y de ambos sexos, ambientados en la Ciudad de México entre los años 60 (con analepsis en los años 40) y 1985: un cazador de perros, supuesto delincuente sexual (con él comienza la novela), adolescentes de la clase media que buscan el sentido de su vida y que aspiran a un ascenso social, una pareja de ex cantantes de bolero que está envejeciendo, un conductor de un taxi colectivo que espía en sus viajes a las mujeres para después violarlas, hombres de la elite política orientados en su carrera, periodistas que investigan sobre una serie asesinatos de niños.

Si bien esta novela de 270 páginas parece, a primera vista, heterogénea, al analizarla con mayor profundidad se puede constatar una reflexionada construcción y composición. En cada capítulo de las cuatro partes (las primeras tres, de 12 capítulos cada una; la cuarta, de 15) existe una focalización interna, alternada regularmente, de los trece protagonistas (con las

excepciones del inicio y el final de la novela) en sus acciones, recuerdos y pensamientos.⁷ Con ello se logra crear una imagen relativamente compleja de México D.F. y de sus habitantes, basada en las facetas de las percepciones subjetivas de los personajes, aunque esta estructura ritmizada acaba sugiriendo la posibilidad de abarcar la ciudad. La coherencia de contenido, a su vez, se ve asegurada a través de dos elementos: por un lado, mediante los textos de los boleros que aparecen en cursiva y frente a los cuales todos los personajes toman posición y, por otro, mediante la pregunta sin respuesta de quién es el responsable de los asesinatos infantiles que se suceden en la ciudad. Todos los personajes de la novela están implicados de diferentes maneras: el cazador de perros y el taxista como los potenciales autores de los asesinatos de menores, los dos periodistas que buscan resolver el caso, los políticos que intentan posicionarse y que por ello tienen que reaccionar a las protestas del pueblo; a su vez, el pueblo que observa todo ello con nerviosismo.

La ciudad-texto D.F. se tematiza no tanto como inaprehensible, sino más bien en su calidad de ‘lugar antropológico’. Con ello se presenta la ciudad-texto de México más allá de la construcción formal del texto como una creación provista de una estructura de sentido. Eso se comprueba en dos pasajes: en uno de ellos se aborda la ciudad en su dimensión histórica, a saber, cuando la adolescente Liliana le quiere transmitir a su novio Concho la importancia de la historia y el origen para la propia identidad: “ella le dijo que hay que saber las raíces, de dónde se proviene [...]. Lilia le dijo que lo iba a invitar a conocer la ciudad [...]” (I, 7, 42) Cuando después Concho utiliza el adjetivo ‘precortesiana’, ella replica: “Hay [sic!] está el primer error, hay que quitar eso de época precortesiana, hay que decir premoctezumiana, ¿por qué debemos de regirnos con el calendario de los conquistadores? Vamos a cambiar la visión de las cosas [...]” (I, 7, 44).

Una continuación de la investigación y medición de la ciudad, con alusiones al otorgamiento de identidad arriba mencionado, sucede a través de dos portadores de perspectiva: el violador y conductor de taxi colectivo, Ventura, y el cantante de boleros ciego, Octavio. Ambos se revelan poco a poco como una variación irónica el uno, como variación cínica del andorrero (*flâneur*) del siglo XIX el otro, y dejan claro que la comprensibilidad, el acceso estético a la ciudad (como en Baudelaire o luego en Benjamin), vinculado con un posicionamiento relacional e identitario, como lo constata Augé, ya no se presenta ajustado y completo, sino sólo deformado o incluso pervertido.

La relación entre individuo y ciudad se tematiza como clímax y cierre de la novela, a saber, como homenaje patético a un México que se desmoronaba a causa del terremoto de 1985, a

⁷ *La jaula de Dios* lleva rasgos parecidos, aunque menos complejos, a la novela ciudadana constructivista de Michel Butor *L'emploi du temps* (1965) hecha en forma de fuga musical.

través de un portavoz anónimo que expresa los pensamientos de Octavio en un diálogo imaginario. El momento referencial del terremoto se manifiesta como un corte en la relación entre la ciudad y los habitantes: a pesar de su ceguera, para Octavio la ciudad era, hasta el momento del terremoto, emblemática, llena de profundidad histórica, experimentable y comprensible con los sentidos. Este acceso se ve ahora truncado:

la ciudad se le iba a ir de las manos si usted se quedaba sin preguntar y sin oler; usted conoce la historia de cada calle, de cada glorieta [...] Entonces usted supo, maestro, que la ciudad sería otra, que usted ya no la tenía en los zapatos [...] ha perdido para siempre el poder del olfato, su don para adivinar los cambios en los trazos de la ciudad [...] ésta [ciudad], la de hoy, usted ni la intuye porque la ciudad será para siempre otra. Usted empezó a perder el sentido de las cosas porque la ciudad no le enviaba ningún mensaje. (IV, 15, 265-269)

Sin embargo, a pesar de la dimensión apocalíptica de esta caída y del colofón sobre la ciudad destruida, se vislumbra un rayo de esperanza: la figura del hijo del matrimonio de cantantes, que hasta entonces vaga más bien sin rumbo, el ya mencionado Concho (cuya novia le quería transmitir a él la dimensión histórico-mítico-azteca de la ciudad), se vuelve activo por primera vez: en el hospital derribado del D.F., el Centro Médico (Hospital General), intenta rescatar a los sepultados⁸. Aquí se observa en la ficción un patrón de interpretación que se encuentra de una manera más manifiesta en Carlos Monsiváis (1987, *Entrada libre*) o Elena Poniatowska (1988, *Nada, nadie. Las voces del temblor*): ellos ven la experiencia del terremoto de 1985 como el comienzo de la formación de una sociedad civil en vista de un Estado/Gobierno de la ciudad inactivo y desbordado por el suceso. Karl Hölz va incluso más lejos: en la crónica ve el esbozo de una nueva utopía de la ciudad en donde una sociedad civil compuesta de individuos débiles y anónimos actúa contra el *establishment*, mientras que la novela posterior a 1968 renuncia a los grandes proyectos dadores de coherencia y las utopías sociales (Hölz 1992: 73 sig.).

No se puede subsumir a Ramírez Heredia sin más bajo la tendencia, sin duda a constatar, del incremento de la fragmentación: pues él sostiene la ambición –similar a la pretensión de Fuentes en *La región más transparente*– de representar la Ciudad de México lo más completamente posible, sin introducir una conciencia como la de Ixca Cienfuegos que encierre el todo y lo mantenga unido. Sin embargo, esta pretensión totalizadora experimenta ciertas restricciones que se observan más en los personajes mismos que en la estructura del texto: uno de ellos, conocedor de la ciudad, recorre sin rumbo fijo la ciudad en coche en busca de satisfacción sexual; el segundo *flâneur* (‘andorrero’), Octavio, si bien puede descifrar la

⁸ Véase IV, 7: 241 sig.

ciudad en sus estratos profundos, sólo a costa de eliminar las impresiones sensoriales ópticas que para la experimentación de la ciudad han sido centrales desde Baudelaire y Benjamin.⁹

No obstante, hay aún otro aspecto a mencionar sobre la adjudicación de sentido a la ciudad-texto, el cual va más allá del análisis de los lugares antropológicos y concierne al plano metafórico: partiendo del título *La jaula de Dios*, el texto insinúa un tipo de lectura alegórica, desarrollado ya desde el primer capítulo. Éste describe detalladamente cómo un delincuente traumatizado sexualmente que proviene de la provincia captura perros callejeros con ayuda de una perra, los encierra en jaulas y luego los vende a laboratorios. A continuación se vuelve claro que también la gente que se encuentra ‘capturada’ en la ciudad, frecuentemente (sin embargo no continuamente) está determinada por impulsos de diversa índole (sexualidad, ambición, curiosidad). Se ofrece la lectura según la cual, en este esbozo, ni los perros ni las personas tienen la oportunidad de escapar de la jaula. Sin embargo, yo leo la ciudad-texto México, que aquí se describe como un contenedor claramente delimitado, como una alegoría de la parte inmutable de la condición humana, ya no específica para México.

2.2 Ciudad parcial: *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli (1997)

Un notorio contraste en la constitución global de México D.F. lo representa la novela de Guillermo Fadanelli *La otra cara de Rock Hudson* de 1997. En esta obra de 133 páginas podemos registrar la ausencia de una dimensión profunda histórica o mítica, así como de rasgos dadores de identidad de lugares antropológicos. No obstante, se encuentra un –aunque elaborado con extrema ironía– rayo de esperanza. La ciudad se constituye referencialmente a través del empleo de nombres de calles y de un barrio (Portales, cerca del centro) que existen en la realidad; el tiempo de la narración abarca de 1992 a 1997. La novela está conformada por dos partes de longitud desigual (110 vs. 23 páginas) con dos hilos narrativos entrelazados, sólo separados por un punto y aparte. En la primera parte, un narrador en primera persona, sin nombre, cuenta en retrospectiva el desarrollo de su vida, donde él junto con su hermana, poco a poco, toma el rol del narcotraficante y sicario Johnny Ramírez y su hermana. El segundo hilo narrativo, con un narrador heterodiegético, se ocupa de las actividades criminales de Johnny Ramírez y de sus recuerdos. De la ciudad en su totalidad, el lector no llega a saber prácticamente nada, pues no sucede una ampliación más allá de la mirada parcial de los protagonistas sobre su propio barrio arruinado (con un café, dos hoteles, una sala de juegos,

⁹ La indicación hacia el cantante ciego, que en vista del hundimiento entona un bolero, contiene referencias a los mitos de la Antigüedad (Teiresias, Nero), pero está fragmentada y no abre aquí un segundo nivel de sentido continuo.

burdeles y los apartamentos de la niñez). La ubicación de los personajes en espacios (muy) pequeños y sin ventanas¹⁰ simboliza limitaciones espaciales y al mismo tiempo la falta de perspectivas sociales. Además de las limitaciones espaciales también se puede constatar una reducción temporal: pues el barrio con sus calles se muestra indiferenciado y sin características especiales, sin ninguna dimensión histórica dadora de identidad a los habitantes, como no-lugar en el sentido de Augé: “las calles vacías, taciturnas, sin mayores diferencias, bautizadas con nombres de personalidades cuya existencia la gente ignoraba, como del siglo pasado” (53). Es una ciudad casi sin memoria ni de los hechos históricos ni de los crímenes cometidos: “en la ciudad la memoria acostumbraba enterrarse a un lado del cuerpo” (134). La ausencia de una dimensión histórica, en el sentido del transcurso del tiempo y el desarrollo vinculado a él, se extiende hasta el presente: el barrio está aislado de la modernización y la dinámica global, semejante a *El disparo de Argón* de Juan Villoro, novela que transcurre en una clínica de ojos situada en un barrio ficticio de la Ciudad de México^{11 12}. Mientras que en *La jaula de Dios*, a pesar de todo el pesimismo, se discuten planes a futuro y proyectos a través de los protagonistas, el universo novelístico de Fadanelli se caracteriza en gran parte por una ‘resignación afirmativa’, en donde los patrones fijos de comportamiento – sobre todo criminales y sexuales– se repiten de manera cíclica.

Algo destacable en la constitución semántica del barrio de la ciudad, además de los atributos negativos como ‘derruido’, ‘podrido’, ‘maloliente’, es su carácter activo. A través de la elección de palabras ahora reconocibles como *pars pro toto* para la ciudad, se personifica como amenazante: “Ramírez salió del hotel enfrentándose a una ciudad sigilosa, entretenida en lamerse las heridas, las viejas y las recientes, mientras llegaba la hora en la que habría de comenzar de nuevo la guerra” (80). Frente a esta agresividad potencial de la ciudad protagonista, llama la atención la pasividad, la falta de vida de la gente que vive en ella:

¹⁰ Véase 66-70.

¹¹ Véase Ta 2007: 217.

¹² Véase las siguientes citas que caracterizan el barrio: “una calle flanqueada por casas desiguales y enfermas, por coches viejos y árboles a punto de podrirse con el orín de los perros y de los hombres” (45s.), con calles malolientes (“las calles olían a metal y gasolina, a madera podrida, a mierda de animal” (71) y edificios antropomorfizados en peligro de caer –“como si estuviera a punto de resquebrajarse” (91); “El estertor de los albañales hacía tiritar las entrañas del edificio” (84).

[Rogelio, el recepcionista del hotel donde vive la pareja] daba la impresión de ser un muñeco de trapo olvidado por algún niño (55; parece ser la percepción de Rebeca)

o:

[Johnny] permanecía entumecido, como un títere al que le han cortado los hilos [...] su mano azulosa posada sobre la mesa como un animal muerto” (36; mirada del narrador en primera persona sobre Johnny).¹³

En su construcción de la ciudad-texto México, reducida a un barrio, Fadanelli retoma elementos de la metaforización tradicional de la gran ciudad como ciudad monstruosa, así como de la metaforización más acorde a los tiempos actuales en tanto vertedero de basura donde los habitantes se vuelven objetos, pedazos descompuestos, o sea, basura, y se niega completamente una relación con los lugares antropológicos dadora de identidad (recuerden la caracterización de México por Fuentes como ‘museo de la basura’, en *Terra Nostra*).

No obstante, dos planteamientos contrarios a esta perspectiva sombría, estrecha y sin salida (que representan las heterotopías en el sentido de Foucault), se encuentran: lugares que se relacionan, como contra-lugares (sin embargo, ambiguos), con los otros lugares reales: en primer lugar, el videojuego *Mortal Combat*, donde el narrador en primera persona se perfecciona (sin que se establezca aquí una relación entre videojuego de violencia y carrera profesional, eso queda para los sociólogos), toma el rol de contra-lugar; en segundo lugar, tenemos la fotografía mencionada como eje central y *leitmotiv* de un hombre desconocido por cuya identidad pregunta a sus clientes Rogelio, el recepcionista del hotel, quien está implicado en los tejemanejes criminales de Ramírez: “una fotografía enmarcada; se trataba de un hombre vestido tan sólo con un traje de baño que en actitud desafiante miraba hacia el horizonte, era un hombre muy alto y tenía un semblante ligeramente melancólico” (2004: 48); “Era el retrato de un hombre blanco, alto, con los cabellos alborotados por el viento” (141). Tras la solución de este enigma, el recepcionista anuncia que desea abandonar el barrio y comenzar una nueva vida.¹⁴ Finalmente la hermana del narrador, que con su hermano sucede a Ramírez, al parecer eliminado, da la esperada respuesta:

“Es Rock Hudson –afirmó Elena–. Mi madre tenía una foto de él en el ropero de su recámara. Creo que es un artista de cine, un gringo.” Con las palabras del recepcionista “Te lo dije, los buenos tiempos están a punto de llegar” (142) termina la novela. Recurriendo a la

¹³ Hay más ejemplos que ponen de relieve esta pasividad de los habitantes: Cuando el yo narrador le avienta una piedra a Ramírez, tiene la siguiente sensación: “lancé la piedra, lo más fuerte posible hasta sentir los músculos de mi brazo desgarrándose como si fueran los hilos más débiles de un trapo viejo” (46); “Algunas ficheras dormían... parecían peces muertos que la marea había ido a tirar junto a una roca” (126) (véase también sobre este asunto Ta 2007: 212, sobre Villoro, *Disparo de Argón*; Schmidt 1995: 124).

¹⁴ “El día que cualquiera de todos los cabrones analfabetos que entran al hotel me diga quién es ese “güey”, como tú le dices, me voy a ir hincado a la Villa“... aquí no sabemos de gringos” (88 s.).

estructura del misterio de los cuentos de hadas, Fadanelli sólo encuentra un comentario cínico sobre la esperanza, perspectivas e intenciones de emigrar de los habitantes de ese barrio desfavorecido de México D.F. en vista de un proceso global de modernización que implica al mismo tiempo un incremento de las influencias mediáticas y virtuales internacionales, pues la foto del actor estadounidense de Hollywood, sumamente popular en los años 50 y 60, alude a las esperanzas de emigración y ascenso social en los Estados Unidos. El título de la novela *La 'otra' cara*, el cual retoma una proposición dudosa divulgada mundialmente de que Rock Hudson “le dio un rostro al sida” (Morgan Fairchild) al manifestarse públicamente como homosexual enfermo de sida a principios de los años 80, remite exactamente a este potencial simbólico como ícono de Hollywood, como representante de un mundo en apariencia armónico y atractivo, y al mismo tiempo muestra el carácter malogrado, lo anacrónico, así como la limitación de los sueños mexicanos de modernización y globalización, que no se enteran de la problemática del sida, del destino de Rock Hudson, etcétera y/u ocultan explícitamente la temática homosexual.¹⁵

En nuestro tercer texto del corpus, “Jim”, uno de los últimos relatos de Roberto Bolaño, es también un norteamericano quien desempeña un rol central como pantalla de proyección para los personajes, relato ubicado en la Ciudad de México la cual forma un componente irreductible del texto, y que por tanto también lo veo como texto urbano en el sentido de Mahler.

2.3 Estetización de la ciudad: “Jim” de Roberto Bolaño (2003)

En “Jim”, el primer cuento –de sólo 4 páginas– del volumen *El gaucho insufrible*, publicado tres meses después de la muerte de Bolaño en octubre de 2003, un narrador en primera persona, sin nombre, cuenta sobre un suceso extraordinario, a saber, el encuentro de su conocido, un veterano de Vietnam llamado Jim que ahora es poeta, con un tragafuegos en las calles de la Ciudad de México. Este encuentro ejerce tal influencia sobre Jim, según el narrador, que éste reacciona corporalmente de la manera más intensa: tiene sudoración y no puede dejar de verlo, también cuando parece que el tragafuegos fuera a escupirle llamaradas de fuego que pusieran de alguna manera su vida en peligro. Antes de que esto pudiera suceder, el narrador lo aparta y sus caminos se separan.

¹⁵ Eso podría ser un señalamiento a la novela de Luis Zapata con la cual tuvo gran éxito y causó gran escándalo, *Las aventuras y desventuras de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma* de 1979, que desplaza la temática homosexual al centro de la atención literaria.

La trama se desarrolla claramente en la Ciudad de México; sin embargo, no se especifica el lugar (no es tan explícito, paródico-hiperrealista como *Los detectives salvajes*), “en las calles del DF”, se dice al inicio (11), “dirección Reforma”, al final (14). Así como lo esboza Ramírez Heredia mediante el perrero y el violador, y Fadanelli con el universo del barrio en cierto modo completamente cerrado y las carreras criminales de sus protagonistas masculinos, Bolaño bosqueja, así lo parece, un escenario amenazador y de violencia con personajes marginales que pertenecen a los estratos más bajos de la sociedad. Con ello toma como punto de partida elementos de un discurso casi tópico de la ciudad impregnado negativamente; sin embargo, lo que acentúa en el transcurso de su relato es la calidad estética de la ciudad-texto. Pues el relato permite, además de la primera lectura –quizás ya perceptible en el breve resumen, según la cual se puede interpretar el suceso como confrontación con las experiencias traumáticas de la guerra y la tortura del veterano–, y la que el mismo narrador por cierto sugiere (“cuello que evocaba, de alguna manera, un linchamiento en el campo [...]”) (12) – una segunda lectura alegórica, que concibe el encuentro entre el poeta Jim y el tragafuegos como encuentro con el secreto de la poesía. Ya desde el comienzo del relato se rechaza una constitución semántica negativa usual para la Ciudad de México y sus habitantes: los marginados sociales, ‘los niños mendigos de México’ no preguntan por dinero, sino:

“¿En qué consiste la poesía, Jim?” (11). La respuesta a ello se presenta como un enigma:

Jim los escuchaba mirando las nubes y luego se ponía a vomitar. Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te aparece la Virgen. [...] No más peleas, decía Jim. Ahora soy poeta y busco lo extraordinario para decirlo con palabras comunes y corrientes. (11)

Lo que a Jim a continuación le sucede es justamente esta epifanía como “aparición repentina de una realidad no-actual en una vivencia actual” (*Metzler Lexikon Literaturtheorie* 2007, lema epifanía), la experiencia corporal de lo indecible, la visión como mise en abyme. Este encuentro se presenta como búsqueda de legibilidad y asignación de sentido. Según el narrador, Jim no se puede apartar debido a que intenta encontrar una señal aún no descifrada en el lanzamiento de llamaradas del tragafuegos:

como si esperara algo más del tragafuegos, una décima señal después de haber descifrado las nueve de rigor, o como si en el rostro tiznado hubiera descubierto la cara de un antiguo amigo o de alguien que había matado. (12s.)

Para la elaboración de la ciudad-texto México, respecto a nuevos discursos que rompen con viejas adjudicaciones, me parece fundamental en “Jim” que la epifanía, el encuentro con el arcano de la poesía se represente como escena callejera en medio de una masa anónima de transeúntes y sólo aquí parezca posible, en la agudización y condensación temporal de este

momento. De este modo, se retoma una estetización de la ciudad y sus habitantes, así como la ha revelado la mirada del *flâneur* decimonónico en las ciudades europeas y la ha ocultado frecuentemente la constitución literaria de la Ciudad de México en el siglo XX.

3. Resumen

Resumamos: la ciudad-texto México D.F. se caracteriza de distinta manera en los tres textos: en *La jaula de Dios* se evoca nuevamente de manera nostálgica y completa el México previo a 1985. Al mismo tiempo, se alude a cambios radicales, alienaciones, las tensiones del proceso de modernización, el incremento de la delincuencia junto a perspectivas positivas, como la actividad de la juventud. En 1997 Fadanelli constituye el D.F. como un vertedero de basura, devorador de gente aislada de la modernización, y sólo puede comentar irónicamente el desarrollo todavía pensado como posible por Ramírez Heredia. Bolaño, chileno que vivió muchos años en México, es quien alude con más vigor a la fascinación estética por las escenas de la megalópolis. A diferencia de los dos textos tratados anteriormente, aquí se cristaliza una calidad estética en donde el discurso de la ciudad se transforma repentinamente en un discurso poetológico, es decir, Bolaño utiliza fragmentos tradicionales del discurso más bien negativo sobre la Ciudad de México, frecuentemente marcado por el mito del apocalipsis, y le otorga algo que ha perdido desde hace mucho, la búsqueda de lo inefable, del arcano de la poesía.

A largo plazo, podemos decir que el tratamiento literario de la ciudad transcurre en empujones recurrentes, erráticos, no lineales, en donde una y otra vez se ensayan diversas formas: también la concepción de la ciudad referente como amorfa se encuentra repetidamente (p. ej. en el caso de Góngora, la comprensión sobre Madrid, o en el de Garcilaso, el Inca, sobre Cuzco bajo el dominio español). De ahí que la postulación de una relación directa, mimética entre el desarrollo de las ciudades en los siglos XX y XXI y la constatación estética de la imposibilidad de contar este proceso también pueda verse como metaforización. La literatura pretende tradicionalmente, también a principios del tercer milenio, superar la contingencia, reducir la complejidad y ser dadora de sentido.

No se puede constatar el fin de los textos urbanos. A pesar de su supuesta imposibilidad de ser contada, la megalópolis también seguirá siendo relatada de nuevas maneras. Ahora más que nunca pertenece el espacio urbano a la condición humana, es parte de la imaginación literaria, la cual trabaja sobre el encuentro de cualquier índole entre individuo y sociedad, y busca formas adecuadas, el rompimiento de las relaciones miméticas y la creación de algo nuevo.

Bibliografía

Literatura primaria

BOLAÑO, Roberto (2005 [2003]): "Jim", en: ídem: *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, pp. 11-14.

FADANELLI, Guillermo (2004 [1997]): *La otra cara de Rock Hudson*. Barcelona: Anagrama.

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (1989): *La jaula de Dios*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

Literatura secundaria

ANZALO GONZÁLEZ, Demetrio (2003): *Género y ciudad en la novela mexicana*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.

BADENBERG, Nana (1995): „Von Chroniken und Kritikern. Zur Entwicklung einer urbanen Literaturform in Mexiko“, en: *Projektgruppe Neue Welt Stadt*, pp. 81-112.

BENCOMO, Anadeli (2002): *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodística-literaria en México*. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

FOUCAULT, Michel (2006 [1967]): „Von anderen Räumen“, en: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (eds.): *Raumtheorie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 317-329.

HÖLZ, Karl (1992): "Visiones literarias de México. Desde el lugar privilegiado de una urbe ideal a la anarquía de la ciudad perdida", en: Daus, Ronald (ed.): *Großstadtliteratur: ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*. Fráncfort del Meno: Vervuert, pp. 47-74.

INGENSCHAY, Dieter (2000): „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: Buschmann, Albrecht / ídem (eds.): *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Wurtzburgo: Königshausen & Neumann, pp. 7-19.

KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. Múnich: Carl Hanser.

MAHLER, Andreas (1999): „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, en: ídem (ed.): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, pp. 11-36.

MATZAT, Wolfgang (2005): „Stadtdarstellung im Roman: Gattungstheoretische Überlegungen“, en: Moser, Christian et al. (eds.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 73-89.

Metzler Lexikon Literatur (2007): Stuttgart / Weimar: Metzler.

NOHLEN, Dieter (ed.) (2002): *Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen*. Reinbek b. Hamburgo: rororo.

PROJEKTGRUPPE NEUE WELT STADT (eds.) (1995): *Grenzgänge. Großstadterfahrungen in Literatur, Film und Musik Lateinamerikas und der USA seit 1960*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

SCHERPE, Klaus R. (2005): „Mythen im Großstadtdiskurs der Moderne“, in: Moser, Christian et al. (eds.): *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 31-48.

SCHMIDT, Friedhelm (1995): „Im Text wohnen. Architektur, Literatur und Großstadtartikel in Guillermo Samperios Prosa“, en: *Projektgruppe Neue Welt Stadt*, pp. 113-132.

TA, Beatrix (2007): *Von Städten des Realen zu Städten des Imaginären*. Múnich: Meidenbauer.